



deKON KÖNYVek

RETORIKA ÉS NARRÁCIÓ

SZERKESZTETTE

Hajdu Péter

és Ritoók Zsigmond

Gondolat ■ Pompeji

▪ deKON-KÖNYVek ▪ 34.

IRODALOMELMÉLETI ÉS INTERPRETÁCIÓS SZOROZAT

A sorozatot gondozza
a deKON-csoport (Szeged)
HÁRS ENDRE
HÓDOSY ANNAMÁRIA
KISS ATTILA ATILLA
KOVÁCS SÁNDOR S. K.
ODORICS FERENC
SZILASI LÁSZLÓ

A sorozatot szerkeszti
▪ ODORICS FERENC ▪

■ RETORIKA ÉS NARRÁCIÓ

Szerkesztette

- Hajdu Péter és Ritoók Zsigmond

Gondolat Kiadó – Pompeji
Budapest–Szeged, 2007

Készült a T42711. számú OTKA-program keretében.
A kötet megírását és megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap támogatta.



© Szerzők, 2007

www.gondolatkiado.hu

Kiadja a Gondolat Kiadó

A sorozatot gondozza a deKON-csoport

A kiadásért felel Bácskai István és Odorics Ferenc

Szöveggondozó Békési Bernadett

Tördelő Unyi Krisztina

Sorozatterv Szigligeti Mária

Nyomta és kötötte a Percprint Digitális Nyomda

ISBN 978 963 693 021 9

ISSN 1218-621X

■ TARTALOM

1. Különböző narrációtípusok narrativitása és/vagy retorizáltsága ■ 7

HAJDU PÉTER

Narratív és retorikai stratégiák Mikszáth irodalomtörténeti tárgyú szövegeiben ■ 9

SZILASI LÁSZLÓ

Elocutiotilalom és *interpretatio*-parancs
(Az eszközök korábbi sorsa: történetmondás és képes beszéd a 16. század közepi magyar nyelvű vallásos históriákban) ■ 25

HITES SÁNDOR

„Szándékos hozzátevés nélkül”. Retorika és stílus ellentétéről a 19. századi történetírásban ■ 43

SÉRA BÁLINT

Útleírás és inskripció ■ 61

FÜZI IZABELLA

Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai ■ 76

DARABOS ENIKŐ

Az elbeszélhetetlen elbeszélése – van képe hozzá!
(Nádas Péter: *Saját halál*. Pécs, 2004. Jelenkor) ■ 87

MILIÁN ORSOLYA

Roland Barthes és a bekeretezett „veszély” ■ 96

ZANIN ÉVA

A hazugság retorikája
Vörösmarty: *Gondolatok a könyvtárban* ■ 112

FÜRTH ESZTER

Coelho tévéregényei. Az ismétlődés szerkezetei ■ 119

2. Elméleti kategóriák ■ 131

FERENCZ ANNA

A fokalizáció mint (vak)ablak. Elbeszélés
és fokalizáció viszonya Krúdy Gyula
Asszonyságok díja című regényében ■ 133

JABLONCZAY TÍMEA

Narratív beágyazás és metalepszis Paul Auster
Üvegváros és Cervantes *Don Quijote*
című regényében ■ 144

SÁGHY MIKLÓS

A nagyítás retorikai szerepe Mészöly Miklós *Film*
című regényében ■ 163

Z. KOVÁCS ZOLTÁN

Narráció, etika, etikai kritika ■ 178

SZALÁNSZKI EDIT

Erdélyi ereklýei. A népköltészet mint ereklýe
Erdélyi János szövegeiben ■ 193

3. A fenséges ■ 203

BOLONYAI GÁBOR

Fenség és nézőpont ■ 205

MÜLLNER ANDRÁS

Az avantgárd fenséges retorikája ■ 228

ODORICS FERENC

A lélektől elszakított én retorikus narratívája
– József Attila spiritualitása – ■ 247

▪ A NAGYÍTÁS RETORIKAI SZEREPE
MÉSZÖLY MIKLÓS *FILM* CÍMŰ
REGÉNYÉBEN

„A kamera. A kamerának se volt szabad látszania. S ma már a kamera is látszik. Azzal, hogy a televízió megmutatja, így szól:

»Én itt vagyok, ha pedig itt vagyok, az annyit jelent, hogy önök előtt a valóság áll, vagyis a felvételt készítő televízió. Bizonyosság rá, hogyha önök beleintegetnek a kamerába, látni fogják önöket otthon.« Ebben az a nyugtalanító, hogy ha a televízióban föltűnik egy kamera, biztos, hogy nem az adja a képet (hacsak nem tükrökkel fölvett beállításról van szó). Azaz minden megjelenő kamera hazugságról árulkodik.»¹

A *Film* című regény világában a narrátor által többször kifejtett cél elérésének, a pontosság megvalósításának (vö. „a mi pontosságunk”, „hozzátartozhat a pontossághoz” stb.) legfontosabb eszköze – és egyben jelölője – a kamera, mely gépi automatizmusából következően a „hangsúlyokat nem ismerő” megjelenítés szándékát maradéktalanul kielégíteni látszik. További előnye a felvevőgépnek, hogy lencserendszerének állításával, vagy ha tetszik, fókuszálásával a látvány részleteibe is képes behatolni, azokat felnagyítva a szem számára láthatóvá és alaposan megfigyelhetővé tenni. A megbízható és precíz rögzítésre irányuló regény gyakran él ezzel a módszerrel, amiképpen ezt a narrátor több helyütt ki is fejt: ha „az elasztteresített háttérből csupán a két arcot élesítjük és nagyítjuk ki, legalább a kétszeresére [...] – akkor mikroközlelből tanulmányozhatjuk egy minden szenvedélyt felülmúló érintkezés anatómiáját” (33);² „szokott

¹ Umberto Eco: Már nem átlátszó a képernyő. Ford. Szénási Ferenc. In *Az új közepekor*. Budapest, 1992. Európa, 91.

² Az idézett kiadás, amelyre a főszövegben az oldalszámok vonatkoznak: Mézőly Miklós: *Film*. Pécs–Pozsony, 2002. Jelenkor–Kalligram.

módszerünkkel: a pórusokat is elkülönítő nagyítással” (45); „Ezt egy pillanatra annyira közel hozzuk, hogy jól kivehető a ládák lécrácsa” (80); „kinagyított közeliben adjuk a bútorok éleit” (89); „az arcot hozzuk annyira közel, hogy más ne is jusson az eszünkbe” (119) stb. Az imént csak a szóban forgó eljárás explicált eseteit idéztem, ám maga a módszer, vagyis a „pórusokat elkülönítő” nagyítás a regény reprezentációs technikájában mindvégig megfigyelhető.

Kérdés lehet azonban, vajon valóban a tárgyilagosabb megjelenítést eredményezi-e a kamera *objektív*jének fókuszáló működés módja?³ A mikroközelbe hozás ugyanis gyakran kiszakítja kontextusából a felnagyított látványt: „ha kiszakítanánk ezt a képet a környezetéből s a közvetlen előzmények folyamatából”, tudniillik a nagyítás által, akkor – tehetnénk hozzá – olyan képet kapunk, amely ellentmond a hangsúlymentes és elfogulatlan ábrázolás szándékának. Vagy például a háttérből történő kiemelés eredményezi azt is, hogy az Öregasszony idős bőre szinte kisimul, megfiatalodik, hiszen a nagyítás képes olyan arcot mutatni, „amelyik lehet tizennyolc, lehet hetvenkilenc éves” (120). Az utóbbi példák tanúsága szerint a kamera fókuszálása nemcsak pontosabbá tesz, hanem át is *rendezi* a látványt, mégpedig első lépésként a kontextusból történő kiszakítás által.

Miképpen zajlik a kamera nagyító eljárásának átalakító folyamata? Ennek vizsgálatához irányítsuk most figyelmünket az alábbi szövegrészletre: az Öregasszony „nyaka pigmentfoltos. Tésztafehér benyomást kelt, pedig inas, és nem látszik, hogy reszketne. Néhány hosszanti ín a félig nyitott ernyők acéldrótjának bizonytalanságával nyomja föl a petyhüdt bőrt, s kétoldalt visszaejti. Ez a részlet mikroközelből tájképként is értékelhető. [...] Az Öregember [...] tikkal né-

³ A kamera lencserendszerének elnevezése Bazin szerint korántsem motiválatlan, úgy véli, „a fényképnek a festészettel szembeni eredetisége tehát maradéktalan objektivitásában rejlik. Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta.” (André Bazin: A fénykép ontológiája. Ford. Baróti Dezső. In *Mi a film?* Budapest, 2002. Osiris, 20.)

hányszor a kisebbedett orrtővével, megrándítva a táskásodó húst, a sörtésedő szemöldökbozontot. A szem fölött kiugró párkánycsont alig hosszabb egy babaház virágládájánál, drótszerű játékkórókkal teletűzdelve” (6). Az öregek testének közvetlen közelről láttatása a fókuszba került felületek, kitüremkedések stb. *hasonlósági relációkba* rendezését eredményezi. Az idézetből például az alábbi hasonlósági alakzatok olvashatók ki: ’bőre olyan fehér, mint a tészta’, ’nyakán az inak olyan bizonytalan vonalúak, mint a félig nyitott ernyők acélváza’, ’arcán a hús lóg, mint a táska’, a szem fölött kiugró párkánycsont közel olyan hosszú, és olyan teletűzdelt (szempillákkal) mint egy babaház virágládája’. Az ’arc mint tájkép’ metafora egyben össze is foglalja a test mikroközelből láttatásának módszerét, miszerint a „pórusokat is elkülönítő” nagyítás először olyan közel hozza a fókuszált objektumot, hogy kiszakítja környezetéből, és behatárolhatatlan, körvonalatlan foltta változtatja. Ez az elbizonytalanítás, a kontúrokat feloldó nagyítás teremt lehetőséget a látvány átrendezésére, hiszen amennyiben nem azonosíthatók a látott dolgok, az észlelő asszociációs képességeinek megfelelően szabadon besorolhatók a kész észlelési kategóriák valamelyikébe. E módszer például az arc domborulatait, mélyedéseit valódi lankákká és völgyekké, a pórusokat pedig kráterekké változtatja. Vagy Susan Sontag szavaival: a fénykép nagyító hatásának jóvoltából „ma mindenki maga elé tudja képzelni a hajdan merőben *irodalmi hasonlatot*: a test földrajzát; például azt, hogy egy terhes nőt le lehet fényképezni úgy, hogy teste dombnak lássék, egy dombot pedig úgy, hogy egy terhes nő testének lássék”.⁴ Megfigyelhető, hogy a nagyítás módszere a hasonlóság elvének alkalmazását kényszeríti ki, melynek megvalósulása a szöveg retorikai szintjén a hasonlóság trópusaként meghatározott alakzattal, vagyis metaforával történik.⁵

⁴ Susan Sontag: *A fényképezésről*. Ford. Nemes Anna. Budapest, 1999. Európa, 129. (Kiemelés tőlem.)

⁵ Az eddigi szóhasználatban egymással felcserélhető terminusokként használtam a *hasonlat* és *metafora* fogalmakat. Az emögött álló megfontolás lényegé-

A mikroközelség hozás ebből a szempontból olyan eljárásnak tekinthető, mely a szöveg alapvető szervező elvére irányítja a figyelmet, mondhatni: azt „nagyítja fel”; a *Film* című regény értelmezői ugyanis szinte kivétel nélkül egyetértenek abban, hogy a regény legfontosabb strukturáló eljárása az az „egyetemes analógiára törekvés”, mely a különböző időben lejátszó eseményeket és a hozzájuk tartozó, eltérő helyszíneket a *hasonlóság relációja* mentén vetíti egymásra.⁶

ben arra az arisztotelészi hagyományra vezethető vissza, mely a hasonlatot metaforának tekinti: „A hasonlat is metafora, mert csak egy kicsit különbözik tőle; hiszen amikor a költő azt mondja Akhilleuszról, »miként egy oroszlán előretört« ez hasonlat – amikor pedig azt: »az oroszlán előretört« – metafora. Mivel mindketten bátrak, névátvitellel oroszlánnak nevezte Akhilleuszt.” (Arisztotelész: *Rétorika*. Ford. Adamik Tamás. Budapest, 1982. Gondolat, 183 [1406b].) Azok a metaforaelméletek, melyek Arisztotelész okfejtéseit megfordítva a metaforát elliptikus vagy rövid hasonlatnak tekintik, a hasonlításelmélet nevet kapták. Ezen elnevezés alá sorolható teóriák alapvető feltevése, hogy minden metaforikus állítás helyettesíthető egy ekvivalens hasonlatot tartalmazó szó szerinti állítással. Amiért a nagyításhoz kapcsolódó retorikai eljárást a továbbiakban mégis inkább metaforának és nem hasonlatnak nevezem, azt éppen a hasonlításelmélet Max Black-i kritikájával látom indokolhatónak. Az említett szerző a következőképpen érvel a metafora önálló, vagyis hasonlattól független volta mellett: „A metaforikus állítás nem egy szabályszerű összehasonlítást, vagy valamilyen másféle szó szerinti állítást helyettesít; saját *megkülönböztető* teherbírással és teljesítőképesseggel rendelkezik. Gyakran mondunk olyasmit, hogy „X egy M”. Ilyenkor *M* és egy számításba vett *SZ* (vagy inkább egy *SZ1*, *SZ2*, *SZ3*... végtelen rendszer egyik elemének) valamilyen szándékolt kapcsolatot hívjuk életre, abban az esetben is, ha a metafora megszerkesztését megelőzően aligha találunk volna *M* és *SZ* között bármilyen szó szerint vehető hasonlóságot is. Ilyen esetekben gyakran többre megyünk azzal az állítással, hogy a metafora megteremti a hasonlóságot, mint azzal, hogy a metafora már előzetesen meglévő hasonlóságot jelenít meg.” (Max Black: „A metafora”. In *Helikon*, 1990/4, 440.) A nagyítás – erről alább még bővebben szölok – éppen olyan hasonlósági relációt hoz létre, mely nemhogy korábban nem létezett, hanem a reláció egyik tagja nem is volt ismert, vagy legalábbis a nagyítás eredményeként felismerhetetlenné és ezért „újra” elnevezhetővé vált. És mivel ezen alakzat nem felismerteti, hanem *megteremti* a hasonlósági relációt és egyúttal az alakzat jelöltjét, azért inkább nevezhető *metaforának*, mint hasonlatnak.

⁶ Albert Pál: Egy mifelénk korszakos regényről. In *Alkalmak*. Budapest, 1997. Kortárs, 269. Analógiás viszonyként írja le a regény alapvető szervező elvét Tokaji András is: az oksági-időrendi kapcsolatok csődöt vallanak, és „visszatér jogaiba az analogikus-asszociatív képzelet” (*Az elrejtett érték*. Budapest, 1989. Művelődéskutató Intézet, 142). Agárdi Péter ugyancsak analógiás vi-

A nagyítás által működtetett/kikényszerített metaforikus elv mindazonáltal alapvetően *különbözik* az idősíkokat és tereket egymáshoz rendelő analógiás eljárástól, mégpedig azért, mert az utóbbi narratívumokat (elbeszélte vagy olvasott történeteket) kapcsol egymással asszociatív hálózatba, míg az előbbi, vagyis a részleteket környezetükből kiszakító fókuszáló eljárás a (a körvonalait vesztett) látvány (újra) nyelvivé válását mintázza. Más szóval: az ún. „egyetemes analógiás elv” nyelvi médiumok közti relációkat hoz létre, a nagyítás pedig a *látásélmény* nyelvbe fordulásának folyamatát jeleníti meg. Ebben az értelemben – nem kevesebb mint – két szinten működő (alapvető) metaforikus elvről beszélhetünk a *Film* című regényben. Ugyanakkor azt is fontosnak tartom kiemelni, hogy a kamera fókuszáló eljárásához rendelhető hasonlóság trópusai legalább olyan hangsúlyosak, mint a szakirodalom által meglehetősen kimerítően elemzett „egyetemes analógiás elv”, hiszen az Öregek ábrázolásának leggyakoribb (mondhatni: túlzásig vitt) módja a pórásokat is elkülönítő nagyítás. És ha figyelembe vesszük a Mészöly-szöveg azon vonását, hogy egyik legfontosabb (és explikált) célja „rájönni [...] egy többé meg nem ismételhető együttlét logikájára” (63), vagyis a „rögzítés” középpontjában a kapcsolat szereplői, az öregember és öregasszony állnak, akkor belátható, hogy a vázolt közelítési,

szonynak nevezi az idősíkok egymásba vetítésének módszerét: „A válogatott brutalitások, a döglött aranyhőrcsög, a leláncolt cerkófmajom, a levágott lúd, az agyonütött nyúl, az egykori állatheccek felidézése »kiszámítottan felel« a felakasztott Silió Péter, a kegyetlenül meggyilkolt öreg zsidók, az 1956-os mozaik, és a – nagybetűs! – Öregember és Öregasszony sorsára: aligha félreérthető, nyers és egyúttal metafizikus analógiaként.” (Vita a *Film* értelmezéséről. In *Korok, Arcok, Irányok*. Budapest, 1985. Szépirodalmi, 380.) Balassa ugyanezt a strukturáló elvet *hasonlatszerkesztési* eljárásnak nevezi (Passió és állathecc. Mészöly Miklós *Filmjéről és művészetéről*. In *A színéváltozás*. Budapest, 1982. Szépirodalmi, 304), Thomka Beáta pedig metaforikus szerkezetként határozza meg a regénybeli egymásba ríméléseket: „Az első felvillantott kép, a jelenkori, hetvenes évekbeli Városmajor, Csaba utcai, Moszkva téri sík. Erre rakódnak ugyanezen tér régebbi képei, metaforikusan és történeti vonatkozásban is.” (Mészöly Miklós. Pozsony, 1995. Kalligram, 125.)

ábrázolási technika újra és újra előkerül, amint az öregek fókuszba kerülnek, magyarul: végig a szövegben.⁷

Mi jellemzi vajon e hasonlítási alakzatokat, melyek a nagyítás módszeréhez kapcsolhatók? Mindenekelőtt az a már említett médiumváltás, mely a fényviszonyok által létrehozott látvány és annak fogalmi megnevezése között zajlik, illetve hogy e nyelvivé válás korántsem zavartalan, hiszen a nagyító eljárás éppen a felismerő kategorizálás önműködő folyamatát gátolja, és arra kényszeríti az érzékelőt, hogy korábbi megnevező besorolásait felhasználva kíséreljen meg nevet adni egy meghatározhatatlan tartalmú látási élménynek (mint például „a túlzásig vitt nagyítás” által születő, „elmaszatólódott foltnak a sámlí sarkán” [176]). E megnevezés a metafora alakzatának segítségével zajlik, mely a már ismert nyelvi jelet alkalmazza egy (fel)ismer(het)etlen, ugyanakkor az ismert jel alá sorolt entitás(ok) észleléséhez *hasonló* látásélmény megnevezésére. Röviden: a nem azonos látási élményeket észlelésbeli hasonlóságuk alapján egymással mégis azonossá teszi.

⁷ E megállapítást fontosnak látom pontosítani. A narrátor és a kamera megkülönböztetésének problematikája és ezzel összefüggésben az Öregek kamera segítségével történő ábrázolása ugyanis nem egyenlő súllyal jelentkezik a *Film* című regényben. A beszélő és láttató viszonyát tekintve alapvetően két rendszer különíthető el a szóban forgó regényben. Az egyikben (és ez a feltűnőbb és nyomatékosabb) a többes szám első személyű elbeszélő („mi”) kamerával igyekszik rögzíteni az Öregek útját, és az ehhez a narratív síkhoz kapcsolható tér a beszéd, vagyis a *most* idejéhez kötődik. (Ténylegesen csak ezekben a szakaszokban beszélhetünk a *cinema vérité*, *cinema direct* eszközeiről: eredeti helyszínen venni fel egy akkor és ott zajló eseményt.) A másikban a múlt különböző eseményeit ismerhetjük meg beágyazott (Genette szavával: intradiegetikus) elbeszélések formájában. Az utóbbi esetben ugyanis az elbeszélő az esetek túlnyomó többségében átadja a hangot – legtöbbször közvetlenül, idézőjelek közt közölve – a múlt dokumentumíróinak: Buchinger Manó, Dr. Massány Tibor, bírósági jegyzőkönyv, Silió ügyvédjének naplója, a *Világ* és az *Esti Hírlap*, valamint a titokzatos Dr. B. N. el nem küldött levele, fotói stb. Nem kérdéses, a kamera színrevitelének, reális fikcióvá tételének problémája az öregek útját követő narratív nyomozásban jelentkezik elsősorban. Ebből adódóan a jelen elemzés problémafelvetései is óhatatlanul főként – bár nem kizárólagosan! – ezeket a szövegrészeket részesítik előnyben.

A látásészlelet tárgyainak (vagy általánosabban: minden érzékek által közvetített észleletnek) világa és a nyelvi szféra közötti váltás alakzatának saját elnevezése van a retorika szakirodalmában: *érzéki metafora*. E fogalom használatos az érzékszervek által közvetített ingerek és a mentális folyamatok közötti *átvitel* leírására, vagyis a „külső” élmény „belsővé” tételére. „Így beszélünk szokás szerint látási, hallási, tapintási [...] sőt, ritkábban, és ennek ugyancsak megvan a maga jelentősége, szaglási vagy ízlelési metaforákról.”⁸ Paul de Man *Metafora* című tanulmányában Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című írásának rövid allegóriáját elemezve ugyancsak a látási élmény belsővé válásának metaforikus folyamatára mutat rá, vagyis arra, miképpen változtatja az érzékelő ember a külső látható tulajdonságot saját belső érzésévé. Elképzelése szerint a fogalmi rend talapzatánál figyelhető meg az a működésmód, mely az érzéki, észlelési metaforákhoz kötődik. A rousseau-i példát elemezve bemutatja, hogy az *ember* fogalmának kialakulása egy *látásélmény* „spontán”, „szenvedélyes” pillanatának nyelvi megragadásából bomlik ki, amely tévedésen, „vak szenvedélyen” alapul. Amikor ugyanis a vadember összehalálkozván más vademberekkel azokat óriásoknak nevezi, akkor csupán saját félelmét vetíti a látásélménybe, és ezen cselekedete olyan nyelvi alakzatot eredményez („óriás” metafora), mely sem igaznak, sem hamisnak nem tekinthető. Az „óriás” szó azonban, melyet „a riadt vadember saját embertársának jelölésére feltalált, valóban metafora, hiszen a belső félelemérzetnek és a testméret külső tulajdonságainak egyezésén alapul”. Objektív nézőpontból e metafora persze kétségbe vonható, hiszen a másik ember tulajdonképpen cseppet sem magasabb, mint az észlelő, szubjektíven nézve azonban őszintének tekinthető, ugyanis a megrémült vadember szemében valóban magasabbnak látszik. Vagyis: az

⁸ Jacques Derrida: A fehér mitológia. Ford. Boros János – Csordás Gábor – Orbán Jolán. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* V. Pécs, 1996. Jelenkor, 32.

állítás ugyan lehet, hogy téves, de nem hazugság. Helyesen „fejezi ki” a belső élményt, a vadember félelmét. „A metafora vak, de nem azért, mert elferdíti az objektív tényeket, hanem mert bizonyosnak mutat valamit, ami valójában csak pusztán lehetőség.” Hiszen elképzelhető, hogy az idegenek veszélyesek, és valóban megtámadják, leütik a riadt vadembert, de lehet, hogy nem így cselekszenek. Azzal, hogy óriásnak nevezi őket, ténnyé merevíti érzését, mely ténylegesen csak feltevés, fikció, vagyis – az elméletíró szavával – *figurális állapot*. De Man Rousseau-nak e példázatával bizonyítja, hogy az érzéki metaforák tévedéseinek, „vak szenvedélyének” talapzatára épül a fogalmak hierarchikus struktúrája, más szóval, olyan alakzatokra, melyek elsiklanak az általuk megidézett létezők természetében rejlő fikcionális, textuális mozzanat fölött, és úgy tesznek, mintha hinnének saját referenciális tévedésükben.⁹

A fogalmak piramisának alapját – az *Esszé a nyelvek eredetéről* című munkát elemző de Manhoz hasonlóan – Nietzsche szerint is olyan érzéki metaforarend, vagy az ő szavával: „primitív metaforavilág” alkotja, melyről az igazságot kereső ember minduntalan megfélemedezik, ugyanis csupán e feledékenysége révén „élhet az ember valamelyes nyugalomban, biztonságérzetben és következetességgel,”¹⁰ illetve azzal a tudattal, hogy ő a „világ tengelye”, ami körül a mindenség forog. A „primitív metaforákat”, „ősformákat” Nietzsche más szóval „szemléleti” metaforáknak is nevezi, melyek meghatározása szerint a „külső” idegingerek „belső” képekké alakításán munkálkodnak, és ezen átvitel, „ha nem is szülőanyja, de mindenesetre a nagyanyja minden fogalomnak”.¹¹ Nem a dolgok lépnek be a tudatunkba, állítja,

⁹ Paul de Man: *Metafora* (Második értekezés). Ford. Fogarasi György. In *Az olvasás allegóriái*. Szeged, 1999. Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport. 204–205.

¹⁰ Friedrich Nietzsche: A nem morálisan felfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum* 1, 1992/3, 10.

¹¹ Nietzsche: i. m. 8. Azért nem közvetlen szülője, mert a „primitív” metaforáknak még egy absztrakciós szinten is át kell menniük, hogy fogalommal váljanak: mindaz, ami az embert az állattól megkülönbözteti, annak a képességnek a függvénye, „hogy a szemléleti metaforákat sémává desztillálja, más

hanem azok metaforái, „hiszen két olyan mindenestül különböző szféra között, amilyen a szubjektum és az objektum, nincs kauzalitás, helyesség, avagy kifejeződés, hanem mindössze *esztétikai* viszony lehet”.¹² Ezért amikor úgy hisszük, hogy magukról a dolgokról tudunk valamit, vagyis amikor például a fákról, színekről, hóról és virágokról beszélünk, akkor „semmi egyébünk nincs, mint a dolgok metaforái, amelyek azok eredendő lényegének a legkevésbé sem felelnek meg”.¹³ A megismerés így felfogott figuratív jellege óhatatlanul magában foglal egy erőszakos gesztust, hiszen az elme nem hagyja érintetlenül a (percipiált) létezőket, hanem hasonlítási műveletet hajt végre rajtuk. Vagy Robbe-Grillet szavaival: a metaforák „állandó kapcsolatot létesítenek a világegyetem és az ember között”, mintegy „lélekhidat” vernek a dolgok és az észlelő közé.¹⁴ Nyilván önkényes e gesztus annyiban, hogy e „lélekhíd” nem eredendően (a priori) létező kapcsolat az emberek és a világ között. Már Arisztotelész az emberi faj alapvető tulajdonságának tekinti e figuratív „hídverés” képességét, ám amennyiben elfogadjuk ennek igazságát, felmerülhet a kérdés, honnét az a vágy, mely a megismerés erőszakosnak és autoriternek nevezhető „retorikai” működésmódját vezérli? A válasz világos, állítja de Man, hiszen az ember „csak így tudja létrehozni saját egzisztenciáját, alapját. A létezők

szóval, hogy a képeket egy-egy fogalommá oldja föl. E sémák birodalmában ugyanis lehetséges valami olyasmi, ami az érzéketlen első benyomásoknál megmaradva sohasem sikerülhetne: egy piramisforma rend felépítése, melyben a különböző kasztok és fokozatok a helyükre kerülnek, ez törvények, privilégiumok, alárendelések és gondosan megvont határok alkotta új világ megteremtése, amely úgy állítatlik szembe az első benyomások érzéketlen világával, mint az állandóbb, általánosabb, ismerősebb, emberibb, következésképp a mérvadó és imperatívikus világ.” (Uo.)

¹² I. m. 10. Vö. „Nem a dolgok lépnek be a tudatba, hanem az a mód, ahogyan hozzájuk viszonyulunk [...]. A dolgok teljes lényegét sosem ragadjuk meg.” (Friedrich Nietzsche: Retorika. Ford. Farkas Zsolt. In Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei* IV. Pécs, 1996. Jelenkor, 21.)

¹³ Nietzsche: *A nem-morálisan...* 6.

¹⁴ Alain Robbe-Grillet: Természet, humanizmus, tragédia. Ford. Réz Pál. In *A francia „új regény” II.* Budapest, é. n. Európa, 72–73.

önmagukban véve elkülöníthetetlenek és meghatározatlanok; nem tudnak számot adni arról, hol végződik az egyik entitás, és hol kezdődik a másik.”¹⁵ A jelentés nélküli, lélek nélküli, áthatolhatatlan felszínné változott világ rémisztő erővé válik, amelyen nincsen többé hatalmunk, és ezen állapot fölött érzett kétségbeesésünk elkerülésére, „emberi arcot” adunk az arccal nem rendelkezőnek. Máskülönben fennállhatna annak – az ember számára talán elviselhetetlen – helyzetnek a lehetősége, hogy nem vagyok jelentősebb a kódarabnál, hanem egyenrangú vagyok vele, a világ pedig „a rendezett káosz komor víziójaként hat rám”.¹⁶ A hasonlósági relációval történő arcadás, az antropomorfizáció mintegy tükrökké teszi a dolgokat, melyekben az ember saját alakját látja kirajzolódni. Robbe-Grillet szavaival: „megszelídítették őket, nyugodtak, az ember tekintetével néznek az emberre”.¹⁷ A metaforák által a természetbe vetített humán jellemvonások sugallják, hogy a világnak és nekem most már azonos a lelkünk, azonos a titkunk.¹⁸ „Hogy a természet egyszerre létezik bennünk és a szemünk előtt.”¹⁹ Ezért a hasonlítás alakzatai sohasem jámbor szóképek csupán, hanem a világ kisajátításának, megszelídítésének kezhez álló eszközei.²⁰

¹⁵ Paul De Man: A metafora ismeretelmélete. In *Esztétikai ideológia*. Ford. Katona Gábor. Budapest, 2000. Janus–Osiris, 21.

¹⁶ Mészöly Miklós: Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai. In *A tágasság iskolája*. Budapest, 1993. Szépirodalmi, 137.

¹⁷ Robbe-Grillet: i. m. 87.

¹⁸ A metaforikus kivetítés példájának tekinthető az idézett rousseau-i példázatban az „óriás” metafora létrehozása is, hiszen a „külső” látásélményre vetíti rá a vadember a „belső” félelmét, mikor az „én félek” helyett az „ő óriás” kifejezést használja. Mészöly „Warhol kamerája – A tettenérés tanulságai” című munkájában „metafizikai kivetítéseknek” nevezi az antropomorfizáció alakzatait (139); Robbe-Grillet pedig idézett írásában szintén a belevetítés műveleteként értelmezi az emberi megismerés metaforikus – az ő szóhasználatában gyakran: analógias – működésmódját: „a belső tartalom mit sem képvisel abból, ami csakugyan *benne van* a dolgokban, csupán azt mutatja meg, amit az ember saját tudatából belevetíthet” (i. m. 88).

¹⁹ Robbe-Grillet: i. m. 76.

²⁰ Ezért a retorika – állítja de Man – „nem választható el ismeretelméleti funkciójától”. (de Man: *A metafora ismeretelmélete*. 27.)

A *Film* című regény narrátora a ráközelítések által olyan „lélekhidat” épít az Öregek és maga közé, mely az ismerőségek, hasonlóságok relációját kényszeríti rá a két, végletekig magába zárkózó test nem túl kevés gesztusára. Az Öregek jeleket nem adnak, nem kommunikálnak az őket faggató kamerával, narrátorral. Idegenek, birtokba vehetetlenek, és múlthoz kötődő titkuk – ha egyáltalán van nekik ilyen – megfejthetetlen a vizsgáló tekintet számára. A közelítések, melyek az észlelőhöz képest „külső” jeleket igyekeznek „belsővé” tenni, a hasonlóság relációiba kényszerítik az uralhatatlant, az ismeretlent, vagyis ez esetben az Öregeket. A nagyítások így láthatóvá teszik a beszélőt, aki mindent a maga szempontjai szerint akar mérni, saját világába akar bevonni, vagy Thomka Beáta szavaival: „a köznézet, mikroperspektíva, [...] a látószög torzulásai [...] sosem a látószervet, hanem éppen a látó személyt és a látásmódját leleplező ferdítések. Ennyiben lesz a tárgyiasság látszat és a látóhoz, a megszólalóhoz visszahajló eszköz.”²¹ A nagyítás, a mikroközelbe hozás nem megismeri (megismerteti), hanem *kisajátítja* az Öregeket, mégpedig a fókuszálásban rejlő metaforikus alakzatok által.²² Az Öregember és Öregasszony szinte semmi szándékolt jelet nem adnak, és a narrátor közlése szerint: nem is akarják megosztani velünk a hallgatásukat. Az Öregember szemében például „még jelzés sincs, amiből bármit kiolvashatnánk” (98–99). Mindezek ellenére az elbeszélő gyakran használt, vissza-visszatérő ki-

²¹ Thomka Beáta: *Glosszárium*. Debrecen, 2003. Csokonai, 22.

²² Susan Sontag arról számol be, hogy a hatvanas évek Kínájában nem volt szokás közelképeket csinálni: „A kínaiak tiltakoznak a valóság fotografikus széttagoltsága ellen. Közelképet nem használnak” (i. m. 214). E jelenség értelmezhető úgy is, hogy a „nagyítási” tilalom valójában a látvány *kisajátítása* elleni tilalom, hiszen a kontextusából kiszakított képrészlet *hasonlósági* relációk alapján újabb (privát) kontextusokba volna illeszthető, ezáltal mintegy saját véleményt és nézőpontot fejezhetne ki. A nyugati fényképezési kultúrában – állítja Sontag – éppen az utóbbi a helyzet, ugyanis ott a szabadon *kisajátítható* – bárholonnan, bármilyen módon fotózható – látvány az egyéni vélemények és nézőpontok megszólaltatója is egyben: „A mi szemünkben a szétosztott, egymással fölcserélhetetlen »álláspontok« léteznek, s a fényképezés sok résztvevős vita” (i. m. 216).

fejezései: a „minden jel szerint” és a „mintha”, amely szófordulatokkal minduntalan az Öregek gesztusainak mégis értelmezéseit vezeti be.²³ Ezen interperetációs elképzelései pedig olyan relációkon alapulnak, melyek az árulkodónak vélt jeleket már látott, ismert és hasonlóknak gondolt gesztusokkal állítja párhuzamba. Mondhatni, mintegy birtokba veszi az Öregek mozdulatait, ám ez az erőszakosnak nevezhető értelmezés nem a két test titkáról, hanem a megfejteni vágyó szándékairól árulkodik. Mindez mégis azt a látszatot sugallja, hogy az Öregek és az elbeszélő valamiféle közös tudásban osztoznak. És ezt erősíti a különböző idősíkokat és tereket egymás mellé soroló, „egyetemesnek” nevezett analógiás rend is, hiszen úgy vannak bemutatva a szóban forgó párhuzamok, mintha azok az Öregek bűnének a leleplezését céloznák, holott e feltételezések igazságáról, a tanúk hallgatása miatt, semmi nem derülhet ki, csupán az elbeszélő „gyanújára” irányítják a figyelmet. Az elbeszélőre így látszólag két irányból is kudarcélmények várakoznak, amennyiben az elfogultságok nélküli megismerés lehetőségét keresi: az egyetemes analógiák szintjén és a kamera mikroközelbe hozó eljárásának (a nagyításnak) használatakor. Mondhatni: a nyomozó-narrátor körül oly állhatatosan, oly összefüggően ismétlődnek ezek az antropomorf analógiák, hogy egész metafizikus rendszert tárnak fel, melyből kitörni nincsen módja.

De valóban ilyen kényszerítő erejű a hasonlítás, az arcadás szerepe a megismerésben, az igazság kiderítésében? Vagy másképpen fogalmazva, igazat adhatunk Pingaudnak, amikor az *Új regény és új film* című tanulmányában így fogalmaz: „Ugyanúgy, ahogy a felvevőgép lencséje a valóság felé fordul, és pusztán azt veszi fel, amit lát, ez a fajta regény, [...] nem

²³ Pl. „minden jel szerint mindig éppen abban a helyzetben van, amiben van, s számára a lehetséges élvezet mindig saját helyzetével azonos” (28); „Másutt van; minden jel szerint a saját megoszthatatlan halálának a gondolatlátványával szemközt” (46); „Mindez utalhat a pusztá felismerésre, hogy nem várták meg” (102); „mintha most igyekezne még kicsit *lenni*” (46); „Mintha mosolyogna is” (10).

akarja értékelni a tárgyakat, sem az eseményeket, [...] *nem használ metaforákat*”²⁴ Azt gondolom, amennyiben a kamera nagyítás eljárásának bármiféle tétje van a szóban forgó szövegben, akkor az pontosan e kérdés vizsgálatában határozható meg. A kamera „hangsúlyokat nem ismerő” automatizmusa ugyanis azzal az ígérettel biztat, hogy általa félretehetjük mindazokat az előfeltevéseinket, melyekkel a mindennapokban viszonyulunk a dolgokhoz, vagy más szóval: olyan mélységek feltárására teheti képessé a megfigyelőt, melyek meglátására elménk megismerő kategóriáinak kiiktatására volna szükségünk. A kamera tekintete ebben az értelemben olyan ember előtti tekintet volna, mely „minden magunkkal hozott vagy előzetesen rögzített, fogalmilag, matematikailag, geometriailag vagy akár a (formál)esztétikailag meghatározott rend mögé hatol”;²⁵ vagyis azt a reményt testesíti meg, hogy láthatóvá tesz egy titkos preegzisztenciát. Könczöl Csaba véleménye szerint Mészöly írásaiban valóban megfigyelhető egy ilyen, fogalmakon túlra hatoló szándék, miszerint az „író következetesen olyan lelki tájak és közérzetek földézésére törekszik, amelyek »jón, rosszon túl« – azaz a tételesen megfogalmazható igazságokon, világnézeti rendszereken, értékítéleteken túl – fekszenek”; azaz: „mintegy felfüggeszti »ideológusi« tudatát, levetkőzi előítéleteit, kiold maga és a világ közül minden olyan elemet, ami nem kétségbevonhatatlan, ami nem evidens”.²⁶

Maga Mészöly a „Warhol kamerája – a tettenérés tanulságai” című esszéjében így ír a kamerával történő azonosulásról, a kamera nézőpont lehetőségéről: „rövid időre – már amennyire lehet – kamerává lettünk. A történő látvány olyan nyers mechanizmusába nyertünk bepillantást, amibe

²⁴ Bernard Pingaud: Új regény és új film. Ford. Szávai János. In Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, 1971. Magvető, 632. (Kiemelés tőlem.)

²⁵ Max Imdahl: Művészettörténeti megjegyzések az esztétikai tapasztalathoz. Ford. Kukla Krisztián. In Bacsó Béla (szerk.): *Fenomenológia és mű. Fenomenológia és esztétika*. Budapest, 2002. Kijárat, 222.

²⁶ Könczöl Csaba: Rendezés vagy végrehajtás? (Mészöly Miklós: Film). In *Tükröszo*. Budapest, 1986. Szépirodalmi, 220, 230.

az elmerülést többnyire elutasítjuk (önvédelem); hiszen mi »én« vagyunk, és minden »más«. S mi lesz, ha elveszítjük az »én«-t? Ki fogja észrevenni, kire fog hatni a »más«? A valóság is elvész.”²⁷ Mészöly a kamera szerepét valóban a *metafizikai meghatározottságok kikapcsolásaként* írja le: „pedig ez van, ha a *metafizikai kivetítéseket kikapcsolva*, mindent számításba veszünk.”²⁸ Ezzel szemben a *Film* szövegvilágában megjelenő kamera mintha másképpen működne, mint az esszében leírt, magára hagyott felvevőgép. A legfontosabb funkciójának tekinthető nagyítás, fókuszálás – mint fentebb arra már rámutattam – nem az emberi értelmezést nélkülöző világba hatol be, nem annak embertelenségét, kaotikusságát és határtalan idegenségét mutatja, hanem a kontextusából kiszakított és felismerhetetlenné vált látványrészletet azonnal elnevezi, visszaírja a fogalmak „piramisába”, mégpedig egy hasonlósági reláció segítségével. Nem a dolgokat láttatja magánvalójukban, hanem csupán azok metaforáit. Mi tehát az, amit valójában látni enged? „Metaforák, metonímiák, antropomorfizmusok át- meg átrendeződő serege, azaz röviden: emberi viszonylatok összessége.”²⁹ Mészöly kamerája nem a fogalmakon túlra mutat, hanem a fogalmak *forrását* rajzolja ki, azt a „primitív”, vagy más szóval „szemléleti” metaforavilágot, ahol a „külös” ingerek (a lelketlent átlelkесítve) a pszichikai rendbe ke-

²⁷ Mészöly: *A tágasság iskolája*. 135. Érdekes még megfigyelni az idézetben, hogy az „én” személyes névmás összeolvad a „mi” többesével („mi »én« vagyunk”), mint az egyes az általános emberiben a nem emberivel mint „más”-sal szemben („minden »más«”). Ennek a szövegrészletnek azon kérdés vizsgálatában lehet meghatározó szerepe, hogy mit jelenthetnek a regényben a narrátor által használt többes szám első személyű igealakok, ugyanis e szövegrészlet tanúsága alapján megközelítőleg így válaszolhatunk: az általános emberit jelöli a hangsúlyokat nem ismerő, „álomszerű” valóság komor víziójával szemben. A *Film* szempontjából pedig azért tűnik hangsúlyosnak e dichotómia, mert a szövegvilág eseményeinek fontos tétje, hogy az emberi („mi”) be tud-e hatolni a mindenkori idegenség („más”) területére, vagy egyáltalán hogy milyen viszonyként határozható meg, írható le a két szféra relációja.

²⁸ Könczöl: i. m. 139. (Kiemelés tőlem.)

²⁹ Nietzsche: *A nem morálisán...* 7.

rülnek át, vagyis azt a pillanatot hozza mikroközelbe, amelynek során az ember számára a dolgok dologgá, a világ pedig világgá válik. Így felnagyítva látjuk a megismerés azon mozzanatát, melyről hajlandók vagyunk minduntalan megfedkezni, jelesül az emberi igazságokat megalapozó „vad és spontán” módon létrejött metaforavilágot.

Ebben az értelemben a kamera nem a narrátor metaforája, hanem annak az eljárásnak a jelölője, mely a szöveg beszélője számára megkerülhetetlen és kiiktathatatlan, bármennyire is ez minden szándéka. A kamera így a *metaforizáció metaforájává* válik, annak a „külső” ingert „belsővé” tevő folyamatnak az alakzatává, mely lélekhidat ver a világ és az ember közé. A felvevőgép nagyító eljárása pedig a szöveg saját metaforikus működés módját helyezi fókuszba, rámutatva arra, hogy amiképpen a narrátor hangsúlyokat és minden elfogultságot kiiktató szándéka csupán saját arcadó és világszelídítő eljárás módját leplezi le, akképpen az „egyetemes analógiák” felmutatása sem a feltételezett bűnösökhöz (Öregekhez?) vezeti el a nyomozást, hanem a vádakat koholó ember alakját körvonalazza, magyarul: legfőbb funkciója a visszaütálás a nézőpontra. A szöveg nagyító eljárása tehát saját retorikus eljárás módját növeszti egyetemessé, és ezáltal minden nyelvben kijelölt törvény, igazság és vádmegalapozás narratív meghatározottságára irányítja a figyelmet. De Man szavaival: ha „egy elbeszélés témája saját diskurzusának figuratív struktúrája, akkor a narratívum nem más, mint kísérlet e tény megmagyarázására”.³⁰ Vagy ha ezt az állítást a szóban forgó regény nyelvére kívánnám lefordítani: kísérlet annak megmagyarázására, hogy miért nem tudhatjuk meg soha, bűnösök-e az Öregek, vagy sem, és hogy van-e bármiféle közük Silió időn és téren kívüli létmódjához, vagy sem.

³⁰ De Man: *A metafora ismeretelmélete*. 20.